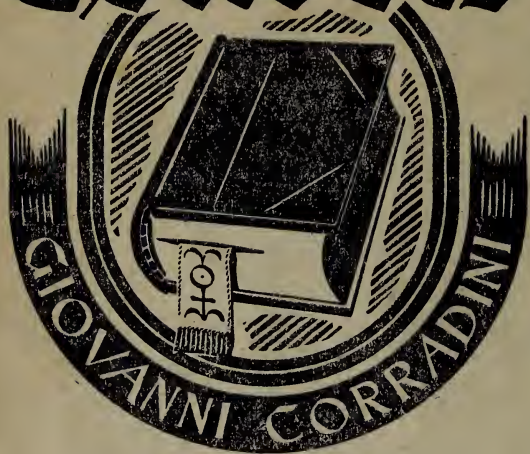
LA TECNICA
DELLA
PITTURA A OLIO

LA TECNICA DELLA PITTURA A OLIO, LA CONSERVAZIONE E IL RESTAURO DEI QUADRI A OLIO;

ISTRUZIONI DETTATE,
PER INCARICO
DEL
R. MINISTERO DELL'ISTRUZIONE PUBBLICA
DI PRUSSIA,
DA

LUIGI HAUSER,

CONSERVATORE E RESTAURATORE
DELLE
REGIE GALLERIE DI QUADRI, DELLO STATO
IN BAVIERA,
E
PITTORE DI CORTE DI S. A. R.
IL PRINCIPE DI HOHENZOLLERN-HECHINGEN.

Traduzione autorizzata
di
ALESSANDRO OSTINI

ROMA
MODES E MENDEL
LIBRAI–EDITORI
1887.

LA TECNICA DELLA PITTURA A OLIO, LA CONSERVAZIONE E IL RESTAURO DEI QUADRI A OLIO;

ISTRUZIONI DETTATE,

PER INCARICO

DEL

R. MINISTERO DELL'ISTRUZIONE PUBBLICA

DI PRUSSIA,

DA

LUIGI HAUSER,

CONSERVATORE E RESTAURATORE

DELLE

REGIE GALLERIE DI QUADRI, DELLO STATO

IN BAVIERA,

E

PITTORE DI CORTE DI S. A. R.

IL PRINCIPE DI HOHENZOLLERN-HECHINGEN.

Traduzione autorizzata

di

ALESSANDRO OSTINI

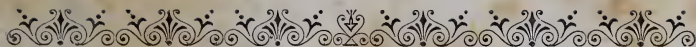
ROMA

MODES E MENDEL

LIBRAI—EDITORI

1887.

Alois Hauser
Burladigen 17-11-1831 / München 7-III-1909
(Bénézit)

TIP. DELL' ISTITUTO GOULD, *Via Marghera 4.*

In seguito ad onorevole invito fattomi dal R. Ministero dell' Istruzione Pubblica, di Prussia, nonchè mosso dai lamenti molteplici, pervenutimi da diversi luoghi, da artisti, dilettanti e negozianti di Belle Arti, sul rapido deterioramento de' quadri moderni, ho intrapreso di far conoscere in questo piccolo trattato i risultati dell' esperienza da me acquistata in merito ad una appropriata manipolazione nella pittura ad olio, durante una trentenne attività quale restauratore.

La grandissima quantità di dipinti di tutte le scuole dei tempi antichi e recenti, che son passati per le mie mani, mi ha dato agio d' impararli a conoscere esattamente ne' loro componenti, per rapporto all' imprimitura ed al colore, non meno che riguardo ai motivi della loro conservazione ed alle cagioni dei fenomeni — dirò così — patologici in essi manifestatisi.

Ho usato la maggior brevità nell'esposizione, e non ho indicato che mezzi riconosciuti da me, per esperienza, sicuri e durevoli; ho inoltre accennato a diversi particolari apparentemente di poco momento, quali avviene sovente rimangano trascurati, mentre il prenderli in considerazione è di grandissima importanza per la solidità e la durata di un quadro.

Monaco di Baviera, 1885.

A. Hausser

Pittore di Corte di S. A. il Principe di Hohenzollern — Hechingen, Conssrvatore e restauratore delle R. Gallerie di quadri, dello Stato, in Baviera.

I.

Pittura su tavola.

Le specie di legno state usate erano: presso gli artisti dei Paesi Bassi e della Germania inferiore, quasi esclusivamente la quercia comune; nella Alta Germania, il legno della *Pinus picea* (Abete comune) e a volte anche quello di tiglio; mentre gl'Italiani hanno il più sovente adoprato il pioppo, o il castagno.

Di questi legnami, in riguardo all'imbarcarsi ed allo screpolare hanno mostrato la maggior resistenza la quercia comune. in primo luogo, e poi l'abete comune; e d'ambedue si riscontrano tavole di appena un centimetro di grossezza, sopra una superficie di due fino a tre metri quadrati, le quali si son mantenute perfettamente diritte senza l'aiuto di alcun rinforzo, di regoli incastrati, o di grate a tergo.

Il pioppo ed il castagno, che usarono i vecchi artisti italiani, sono stati nella maggior parte dei casi molto intaccati dal tarlo.

Sono da raccomandarsi il mogano e il noce, cui in tempi recenti si è data la preferenza; nè mi si è per ora presentato alcun caso il quale abbia dato motivo di mostrarsi ritrosi all' uso di essi.

Nel preparare tavole per dipingere, si deve innanzi tutto guardare a che il legname a ciò destinato sia completamente stagionato e possibilmente senza nodi. Se non si possono evitare nodi, questi vanno tagliati fuori e, quando si possa, rimpiazzati da tasselli fatti con pezzi della stessa tavola.

Non va adoprato che legno il quale sia stato tagliato nel centro del tronco, o quanto più vicino si poteva; cosicchè sul piano della tavola si veda il così detto specchio del legname; e ciò perchè questa parte del tronco è quella che maggiormente si mantien dritta e non è proclive a torcersi.

Ma siccome non sempre si può ottenere sifatte tavole, così è opportuno, trattandosi di tavole di maggiori dimensioni, di applicare sul rovescio alcuni regoli trasversali, o un telaio a grata.

Questi regoli, però, non vanno, come spesso si usa, incollati sulla tavola, ma solo incastrati, e ciò in modo che non premano troppo contro questa, ma si lascino tirare avanti e indietro senza grande sforzo.

Se sono incollati, o se vanno forzati, la tavola perde la possibilita di distendersi, e in seguito a ciò deve necessariamente screpolare.

Si preserva nel miglior modo le tavole di maggiori dimensioni dall' imbarcarsi e dallo screpolare, applicandovi nel rovescio un telaio a grata (così detto *parquet*). Questo deve essere fatto con grande precisione e prudenza. Ciò si ottiene facendo i regoli trasversali — che vengono a stare di sotto — da incastrarsi perpendicolarmente alla fibra del legno, e dello spessore di un centimetro, sopra una larghezza di 2 — 3, per una tavola di un metro all' incirca.

I regoli soprastanti che vanno incollati su quei trasversali e devono stare sulla direzione della fibra del legname, avranno la stessa larghezza di quelli e almeno il doppio spessore. Questi regoli esterni vanno incollati su quegl' interni possibilmente a distanze eguali, coll' avvertenza che, nelle tavole che fossero composte di più pezzi, le commettiture siano sempre ricoperte da un regolo.

I regoli inferiori incastrati nella tavola, devono incastrare anche in quelli superiori, ed è bene il lubrificarli, prima di metterli a posto, con un po' di sego o di sapone. Essi devono appoggiare maggiormente nel mezzo della tavola, e meno verso i lati, affinchè la tavola verso gli orli abbia più li-

bertà d'azione. La distanza fra' regoli e il loro numero, si determinano dalla grandezza della tavola, e un abile legnaiuolo saprà facilmente trovare il giusto.

II.

Imprimitura delle tavole.

Di tutti i metodi per preparare un piano destinato a ricevere la pittura — ciò che si dice imprimitura — quello colla creta merita indiscutibilmente la preferenza.

I dipinti antichi devono il loro bell' aspetto — oltrecchè alla accurata e delicata manipolazione dei colori — principalmente all' imprimitura alla creta bianca, *craie*, che si usa per iscrivere sulla lavagna, e impropriamente dicesi *gesso*, essendo che questa assorbisca le materie oleose superflue del colore, dando a questo il bell' aspetto cristallino. Una evidente dimostrazione di ciò, la si ha nelle gallerie, dove a prima vista si scorge quanto più appariscano limpidi e lucenti i dipinti con imprimitura a creta, che non quelli preparati con bolo, o con altri processi. E così i dipinti eseguiti sopra imprimitura a creta, hanno manifestato la maggiore durevolezza

Le sostanze occorrenti per fare una buona imprimitura, qual'è richiesta dall'esperienza, sono: creta bianca, creta grigia da imprimitura, e soluzione di colla.

La creta è meglio comprarla in grossi pezzi intieri, perchè la si lascia facilmente macinare, mentre le crete in polvere, che si trovano in commercio, contengono per lo più molta sabbia ed altre impurità.

La soluzione di colla si prepara facendo cuocere semplicemente la colla (la migliore è quella di Colonia) in acqua, ed in tale quantità che, tolta dal fuoco dopo raffreddata, rimanga leggermente gelatinosa, o che, stropicciandone la palma della mano, attacchi abbastanza fortemente e tiri la pelle.

Il miglior modo di cuocere la colla di Colonia è di romperla in piccoli pezzi, lasciandola rinvenire varie ore nell'acqua, in un vaso. Dopo ciò la si fa cuocere fino a che, discioltasi intieramente, bolla forte, e dopo gettati vari bollori, si cuopra di una schiuma bianchiccia, che si toglie con un cucchiaio.

Il preparato per l'imprimitura si fa così: due parti di creta bianca ed una di creta grigia, dopo polverizzate, vengono con aggiunta d'acqua impastate sulla pietra e ridotte in una pappa semiliquida senza grumi, o grani rimasti non disfatti.

Si mette questa pasta in una pentola, ci si aggiunge circa metà di soluzione di colla, e si mescola agitando a mite calore; lo stato d' imprimitura diviene eccezionalmente duro se nel preparato suddetto, mentr' è caldo, si mette una piccola quantità (circa il dodicesimo della colla contenutavi) d' olio di lino cotto, così detto essicante, o anche vernice all'olio di lino. Dà pure buoni risultati l'aggiunta di un poco di gesso fine, fresco (solfato di calce) nella proporzione di 1/5 della creta. L' imprimitura asciuga più lentamente, ma diviene dura e molto tenace.

In mancanza di olio di lino cotto, si può anche prendere quello crudo. Mescolandolo bene col rimanente fino a che questo è caldo, si combina intimamente, ma conviene lasciarlo asciugare più a lungo. Una tavola che si volesse ricoprire di due o tre strati dovrebbe asciugare un giorno dopo ogni applicazione.

Per applicare il preparato si procede così : le tavole devono prima venire imbevute di una soluzione lunga, calda, di colla, passandovi su questa con un grosso pennello di setole ; e dopo di ciò vanno lasciate bene asciugare. Si deve aver cura di ricoprire la tavola in modo uniforme colla soluzione di colla, e sì che non rimanga in qualche parte non bagnata dalla soluzione. Coll' imbeversi la tavola

della soluzione (che ad alta temperatura penetra profondamente nei pori del legname) si assicura la piena unione della creta col legno. Se la tavola è assai fine e che non sia impedita per mezzo di forti regoli trasversali, incastrati, di imbarcarsi, allora le va data la soluzione di colla anche sul rovescio, o almeno questo va bagnato con una spugna essendo che le tavole sogliono incurvarsi quando vengono a contatto di umidità da una parte sola.

Quando la tavola così preparata colla soluzione di colla è ben asciugata, le si dà la creta, preparata come ho detto dianzi, a mezzo di un grosso pennello e ad una temperatura un pò oltre il tiepido; dopo di che la si lascia asciugare.

Se l'imprimitura appare troppo superficiale, si dà una seconda e eventualmente una terza mano.

Allorchè lo strato è stato applicato nella grossezza voluta e che è bene asciugato, il che avviene dopo un giorno all'incirca, lo si liscia. Si passa su di esso con forza una grande spugna ben zuppa d'acqua, e poi con un pezzo di pomice fine lo si leviga bene, togliendo a mezzo della spugna la parte superiore dello strato di creta che va sciogliendosi. L'acqua non deve rimanere a lungo sullo strato, perchè altrimenti questo si rammollisce completamente e si scioglie. Vanno quindi sempre bene asciugate con una spugna le parti pomiciate.

Quando lo strato, il quale per la manipolazione coll'acqua si é un po' rammollito, è ritornato di nuovo asciutto e completamente duro, allora è cosa del pittore di prepararlo ulteriormente secondo il suo gusto e in quel modo che più ritiene opportuno.

Molti pittori hanno caro che i colori, durante il dipingere, vengano fortemente assorbiti, mentre altri preferiscono che i colori rimangano un pezzo freschi, senza venire assorbiti, il che dipende dalla minore, o maggiore quantità di colla, mescolata alla creta. Una prova, fatta con colori, mostrerà se l'imprimatura risponde alle esigenze dei singoli.

Se il fondo assorbisce troppo i colori, lo si ricuopre uniformemente con una tenue soluzione calda di colla, che penetra nella creta e la rende più compatta e densa. E' molto pericoloso di applicare al fondo, prima di dipingervi sopra, uno strato di gomma lacca, o di vernice francese composta di gomma lacca, ed in genere di verniciarlo con materie resinose, perchè queste formano una pellicola impermeabile per sostanze oleose, non permettendo così la unione dei colori col fondo di creta, il che col tempo produce lo staccarsi dei colori stessi.

Se dopo pomiciata la tavola, la superficie è troppo liscia, le si può dare quella grana che piace. Si prende a ciò un poco di preparato da imprimitura macinato fine, lo si diluisce con acqua di colla fino

alla densità dell' acqua, presso a poco, e si applica col pennello. A seconda dell'occorrenza, si può preparare la superficie, sia punteggiando col pennello, sia strisciando.

III.

Imprimitura della tela.

Questa ha luogo colla creta, come si è ora esposto per il legno. Secondo che l'artista vuol dare al suo quadro un apparenza più liscia, o più ruvida, egli sceglierà tela fine, o più grossa.

La tela deve essere di puro filo e senza alcuna aggiunta di cotone. Essa va tesa sopra un telaio a biette, e nel far ciò si ha da guardare che i fili corrano ben uniformemente; perchè se la tensione non è in armonia colla disposizione dei fili, il quadro avrà un' apparenza sgradevole che ne turba l'aspetto. Il telaio dev'essere fatto in modo che gli orli interni dei quattro regoli siano un po' rientranti, cioè che la loro faccia esterna sia leggermente inclinata a scarpa verso il centro del quadro, cosicchè la tela non appoggi sugli spigoli interni.

Là dove si è trascurata questa precauzione, si è sempre formata una ammaccatura al posto ove la tela riposava sugli spigoli interni, e anzi questa si

è in quel punto trinciata, al che non si può più rimediare.

Tesa che sia bene la tela — senza forzare le biette, possibilmente — la si spennella con una soluzione di colla calda, della stessa densità indicata per la preparazione delle tavole. Poi si prende una spatola di legno, o un coltello smussato, e lo si passa con forza, mentre la colla è ancora calda, sulla tela, cosicchè la colla penetri bene ne' fili, e che le fibrine di questi si attacchino ad essi, e si leva la colla superflua. Si lascia poi bene asciugare la tela e la si liscia leggermente con la pomice, in modo da spianare eventuali piccoli nodi, e da allontanare le fibrine che possono essere rimaste ritte, o staccate. Allora si applica la creta, come è stato detto per il legno, avvertendo solo di aggiungere un poco più d' olio, affinchè la tela rimanga più soffice. Quest'applicazione va fatta in modo che: 1.° riesca molto uniforme lo strato, senza che rimangano parti nude, e 2.° che lo strato sia molto tenue, cosicchè i fili ne vadano solo leggermente coperti e che resti visibile la grana della tela. Si lascia poi che asciughi lo strato, dopo di che lo si bagna e lo si liscia, come ho detto per il legno, colla spugna e colla pomice, o meglio ancora lo si liscia colla palma della mano, con che si ottiene che il fondo si unisca ancora meglio ai fili. Una tela ricoperta

di uno strato troppo spesso, col tempo facilmente si trincia. Si riconosce l'opportuno spessore dello strato, premendo la tela di fresco preparata, ma asciutta, coll'unghia, dalla parte di sotto, lo che non deve produrre screpolature, nè lasciare in genere alcuna traccia.

Mi resta ad accennare alcuni risultati di osservazioni fatte su quadri antichi in relazione alla loro imprimitura. Nelle pitture antiche, tedesche e italiane, il fondo è stato applicato così spesso che ora dopo essersi essiccato per secoli, a volte raggiunge ancora una grossezza di 1–2 millimetri. Inoltre si è visto che il fondo è stato tenuto, prima di dipingervi sopra, intieramente pulito e bianco, nè vi è esempio che prima di dipingervi, gli si sia dato un qualche colore.

Ne' quadri antichi tedeschi e degli artisti olandesi, si trova spesso che nelle tavole, specialmente se di grandi dimensioni di superficie e se sottili, il rovescio è stato preparato come il davanti. Questo procedimento ha dato ottimi risultati, e le tavole così preparate si sono mantenute perfettamente diritte. Per il miglior aspetto poi, si è dato un qualche colore al fondo del rovescio; e ne' quadri antichi tedeschi, vi si è spesso tracciata qualche leggera ornamentazione decorativa, o pittura.

Presso gli Olandesi e i Fiamminghi di tempi

più vicini, come Rubens e i suoi contemporanei, si è fatto il fondo a poco a poco meno grosso; anzi presso quegli artisti che usavan dipingere nelle proporzioni quasi della miniatura, come Teniers, Brouwer ecc., l'imprimitura sovente non fa che coprire appena i pori del legno. Molti quadri di questi maestri sembrano non avere nessuna imprimitura, come se essi avessero dipinto sul nudo legno. Ma osservandoli attentamente, si scorge un sottile strato di creta fra legno e colore.

La creta, però, non avendo tanto spessore da resistere, è divenuta trasparente, per avere assorbito l'olio dei colori; cosicchè si vede attraverso di essa il tono bruno del legno, e pare che il dipinto sia stato fatto sulla tavola nuda.

Gli antichi fondi a creta sul legno erano talmente ricchi di colla che i colori non venivano quasi punto assorbiti, il che permetteva di prima terminare almeno le cose principali. I fondi a creta su tela presentano in generale minor fermezza che non quelli in legno. Per contro presso molti Fiamminghi, in ispecie presso Rubens e i suoi scolari, si riscontra che il fondo a creta era ricoperto di un fine strato di colore a olio, grigio-argento, di cui si servivano nel dipingere, lasciandolo qua e là trasparire.

Bianco, con nero di vite, si presta a ciò nel miglior modo.

In pressochè tutti i dipinti di Rubens su tavola si trova che il fondo è percorso da leggere strie, o striscie, simili a quelle della fibra del legno, lo che dava loro un aspetto vivace, quasi scintillante. Questo effetto si ottiene agevolmente servendosi di un pennello grosso, o di una spugna, e di un poco di terra d'ombra, o di nero animale, coll'aggiunta di una quantità minima di colla.

A principiare dalla metà del secolo XVII, vennero praticati i fondi a bolo, invece che a creta. Questi fondi si facevano impastando *ematite* con colla (detta anche rosso di Spagna, *rubrica fabrilis*), e talvolta subito coll' olio, e applicando come la creta. Ma la maggior parte di questi dipinti, coll' andare del tempo, hanno cambiato assai il loro aspetto per il successivo trasparire del fondo, avendo l'ematite decomposto, o mangiato i colori là dove erano stati applicati, in ispecie nelle ombre.

La tela preparata a biacca non è stata usata che dal principio di questo secolo in poi. Questa imprimitura non è cattiva; ma essa ha il difetto che i colori non vi acquistano mai la lucidità e la trasparenza come sul fondo a creta, e hanno sempre un carattere oleoso, unto. Ciò si rende manifesto principalmente quando si confronta dipinti eseguiti già da tempo.

IV.

Olio.

Di tutti gli olii usati per la pittura quello che, secondo la mia esperienza, ha dato sempre i migliori risultati, si è l' olio di semi di lino *purificato*, *non quello chiarito al sole.* Molti esperimenti fatti hanno dimostrato che i colori macinati coll' olio di lino purificato non solo si sono asciugati e induriti assai meglio di quelli preparati con altri olii, ma che hanno pure acquistato un'apparenza più lucida e netta, e si sono mantenuti tali.

Il purificamento dell'olio di lino si ottiene nel modo seguente: d'inverno, e quando è da prevedersi che il tempo si manterrà a lungo rigido, si prende dell'olio di lino, genuino, puro, quale si adopra per gli usi comuni e si trova a comprare in tutte le drogherie, e lo si mescola, in un recipiente di ferro, con neve pura, possibilmente caduta di fresco, fino alla consistenza di una pappa spessa, cosicchè il tutto formi una massa come gelatinosa, e questa si lascia ben gelare quanto più a lungo è possibile.

Dopo di ciò si porta il recipiente in un ambiente caldo e lo si lascia disgelare tranquillamente. Si

segrega allora una massa spessa, mucosa, bianca, che in parte galleggia, in parte si distende fra l'olio e l'acqua. Quella che si trova sulla superfice dell'olio (il quale com'è noto sale, mentre l'acqua si depone sotto di esso), va accuratamente tolta con un cucchiaio, e il rimanente lasciato stare alcuni giorni. Dopo di ciò si raccoglie l'olio, la quale operazione richiede molta delicatezza, affinchè non vadano smosse le parti impure scese in fondo e che intorbidirebbero di nuovo l'olio.

L'olio purificato in tal guisa, mantiene è vero il suo colore giallo, ma diviene assai fluido ed asciuga più presto di quello non purificato; del resto si può, volendo, ottenere olio perfettamente decolorato, lavandolo replicatamente, o filtrandolo con carbone di sangue; ma questo processo è lungo e complicato, e non vi ha motivo per servirsene.

Va assolutamente sconsigliato di chiarire l'olio al sole, come viene molto usato oggidì, perchè in tal modo si rende assai spesso e viscoso. L'olio, anzi, purificato nel modo che ora ho indicato, va messo in bottiglia e conservato in luogo *buio*.

Il color giallo dell'olio non è, del resto, di nessun pregiudizio, perchè quando l'olio è stato mescolato con i colori, ciò non ha più veruna importanza, e inoltre alla luce esso si chiarisce molto rapidamente. A porre una goccia d'olio sopra un oggetto, cosic-

chè vi rimanga appesa finchè è asciutta, si vedrà che dopo poco da giallo è diventato bianco e limpido come l'acqua.

V.

Colori.

Il prepararsi da sè i colori è operazione troppo complicata e lunga perchè la si pratichi dagli artisti, e le osservazioni seguenti non hanno altro scopo se non quello di richiamare l'attenzione sopra alcuni particolari che hanno la maggior importanza nella preparazione dei colori, ma che il più sovente non sono minimamente presi in considerazione.

Nel preparare i colori, è naturalmente innanzi tutto da guardare che venga proceduto colla massima pulizia, per cui i singoli colori vanno tenuti puri e senza contatto con altre sostanze.

Nella scelta de' vari colori, si deve badare a procurarsi i medesimi (ancora allo stato greggio) della più bella e vivace qualità. Ciò vale in ispecie per i colori fatti con terre. Per la pittura a olio vanno scelti, di queste, i pezzi i più belli, nei barili in cui generalmente sono poste in commercio. Trattandosi poi di quei colori che vengono prepa-

rati chimicamente, quali il Cadmio, il Cobalto ecc., bisogna provvederli presso fabbricanti di cui si possa avere piena fiducia che diano prodotti intieramente genuini e non adulterati con sostanze di minor costo.

Colori che secondo la mia esperienza si mantengono bene e senza variare col tempo, sono i seguenti:

Bianco di Krems; Giallo di Napoli; Ocria d'oro calcinata, o no; Terra di Siena calcinata, o no; Terra d'ombra; Mummia; Nero d'osso; Nero di vite; Terra verde calcinata, o no; Giallo di Quercitrone; [1] Lacca di Cocciniglia; Cinabro di Miniera (Idria); Bruno di Cassel, o Terra di Colonia; *Caput Mortuum* (Ossido di Ferro); Cadmio; Blu di Cobalto; Blu di Parigi; *Stil de Grain.*

Con questi colori si ottengono tutte le tinte o i toni esistenti; la maggior parte degli altri colori e sfumature, posti da qualche tempo in commercio ed il cui numero va ognora aumentando, non si mantengono e sono del tutto inutili.

Nel macinare i colori coll'olio di lino, purificato

---

(1) Quercitrone, *quercus tinctoria*, specie di quercia, dalla cui corteccia si estrae un giallo citrino, che si mescola, per la pittura, con creta e gesso.

secondo il metodo che ho indicato, va guardato a che i colori siano in polvere più fine che è possibile, e che restino perfettamente impastati.

La maggior parte dei colori di terra contiene molta sabbia che non va macinata, ma eliminata sciacquando. A quest'uopo i colori polverizzati van messi in alti recipienti cilindrici, di vetro, e mescolati con acqua, in modo da diluirsi assai. Lasciando poi riposare, le parti sabbiose si depongono sul fondo e possono venire levate via. Quante volte si ripete l'operazione, e maggiormente puri si ottengono i colori. Questi vanno agitati di tempo in tempo, ma in modo da non far risalire le parti impure depositatesi. Dopo averli in tal guisa purificati, si mettono i colori ad asciugare sopra una lastra di vetro, tenendoli in luogo dove non vada polvere. Colori che si macinano difficilmente, come p. e., l'ocria chiara, o la Mummia, è meglio di macinarli prima finemente coll'acqua, e solo dopo — asciugati che siansi — coll'olio.

La calcinazione si fa il meglio in un recipiente di ferro, da potersi chiudere, e nel quale si espongono i colori ad un calore abbastanza elevato; la terra di Siena, p. e., e l' oeria chiara vanno completamente fatti compenetrare dal colore, quasi arroventati.

Ma tale operazione richiede non poche prove ed

una lunga pratica, ogni singolo colore dovendo essere trattato nel suo modo speciale, il che complica assai la faccenda. Il bianco di Krems va prima macinato fine con acqua, dopo di che vi si mescola l'olio continuando a macinare bene, cosicchè a lungo andare, l'acqua si separa intieramente dal rimanente.

Per la terra di Siena non calcinata, vanno adoprati solo i pezzi chiari, dell' apparenza dell' ocria d' oro, con i quali si ottengono belle velature. Per quella calcinata, invece, si scelgono quei pezzi che, rompendoli, mostrano una tinta intensivamente scura.

Un bel color giallo, che ora non si usa quasi mai in pittura, mentre una volta era adoprato assai, è il giallo di quercitrone, che anch' esso dà delle bellissime velature trasparenti.

Rubens si servì molto di questo colore, e sembra che egli l'usasse come ultimo passaggio alla carne. Questo colore asciuga molto lentamente e vi si deve quindi aggiungere un essicante.

L' uso dell'asfalto, bellissimo colore che non può venir surrogato da alcun altro, è assai pericoloso. Essendo questa una sostanza bituminosa, essa asciuga molto adagio, e dopo essicata completamente, si screpola; ed inoltre col tempo passa al bigio e diventa inapparente.

I colori verdi non si conoscevano una volta, e si preparavano mescolando il turchino e il giallo. I verdi che ora trovansi in commercio, sono un prodotto de'nostri tempi, e va consigliato di non usarli, perchè presto si alterano e divengon sudici.

VI.

Modo di trattare la pittura stessa.

Nel dipingere, i mezzi più semplici sono i migliori. Ci si deve guardare dall' uso soverchio di tutti gli essiccativi, come di sostanze resinose. Se non si può evitare di adoperare un essiccativo, lo si faccia almeno con la maggior temperanza, essendoché, altrimenti, i colori diventano troppo rapidamente duri e si screpolano. Si eviti, inoltre, di adoprare l' olio in troppo grande abbondanza, specialmente di stropicciare troppo con esso le parti di quadro divenute opache, e così pure il dipingere ancora sul già dipinto. Ciò, se usato sovente, o troppo abbondantemente, forma uno strato *rancido*, sulla pittura, che col tempo diventa giallo e non si lascia togliere. Nè si usi in uno stesso dipinto diversi mezzi di pittura, ma si compia il quadro quanto più uniformemente è possibile.

Un buon essiccante, secondo l'esperienza da me fattane, è l' acetato di piombo.

Lo si macina, come si farebbe dei colori, più fine che si può, in olio di lino purificato, e lo si conserva in un piccolo recipiente chiuso. E' d'uopo, nel far ciò, di continuare a versare olio sulla superficie, perchè altrimenti vi si forma una pellicola. Nel dipingere si può tenere un po' di acetato, così preparato, sulla tavolozza, come si fa dei colori, affine di poterne aggiungere una piccola quantità ai colori difficilmente asciugantisi.

Un buon preparato, che si può adoprare tanto per ravvivare parti del quadro resesi opache, come per ricoprire i posti già dipinti, quando non si può far ammeno di dipingervi sopra, ed anche quale buon mezzo per legare i colori, si ottiene così: si mescola insieme una parte di olio di lino purificato, una di olio di trementina, una di mastice, o di vernice Dammar, e una piccola quantità di acetato di piombo; questa miscela forma dopo poco tempo una massa rappresa, gelatinosa, che è adattatissima per gli scopi suddetti, e nè screpola, nè si fa scura.

Quando si voglia ridipingere in qualche posto un quadro, prima il posto va leggermente inumidito. Ciò si fa il meglio colla palma della mano, perchè in tal modo si può più facilmente distendere e appianare la sostanza da applicare, mentre facen-

dolo col pennello, ne rimane sempre troppa sul dipinto. Coll' inumidire il posto che va ridipinto, la combinazione col primo strato di pittura si fa meglio, ed inoltre non è che così che si può evitare visibili attaccature e che si ottiene un bel passaggio. Avviene non di rado che quando il primo strato di pittura già eseguita contiene molto olio, esso non prende l'olio col quale lo si vuole stropicciare per dipingervi ancora sopra; e allora quest' olio si rapprende sulla superficie in gocciolette. In tal caso basta di stropicciare con forza il posto con una spugna bagnata, o meglio ancora con la palma della mano bagnata di saliva, dopo di che si lascia asciugare qualche minuto.

Per inumidire il miglior mezzo è di usare il preparato dianzi indicato, o se il dipinto deve asciugare lentamente, un po' d'olio di lino purificato, che si mescola sul cavo della mano con un poco di saliva.

Va sconsigliato di ravvivare con vernici essiccative, balsamo di copaive ecc. Pericolosissimo l'è pure, quando si vuole accertarsi dello effetto dei colori, di ricoprire un posto, prima di ridipingervi sopra, colla così detta vernice francese, perchè questa indurisce rapidamente alla superficie, per cui i colori, in ispecie laddove sono stati applicati spessi e quindi asciugano più lentamente, si screpolano.

I quadri devono esser tenuti sempre puliti nel rovescio; a parte che è cosa brutta, l'è anche nocivo per un dipinto di strofinarvi dietro gli avanzi della tavolozza, i quali col tempo induriscono assai e producono una impronta che si vede sul davanti. E' pure dannoso il dipingere il rovescio, come talora fassi, tutto quanto con un colore a olio, perchè con ciò il dipinto doventa col tempo molto rigido e i colori sul davanti si pelano.

VII.

Vernice.

La vernice serve a dare al quadro una copertina più uniforme ch'è possibile, a tenere lontana l'aria dai colori, rendendoli in tal modo più durevoli, come pure di formare sui colori uno strato il quale impedisce che vi si deponga il sudiciume, e che permetta di più facilmente lavarli.

La vernice non deve essere viscosa e vuole essere perfettamente chiara, lasciarsi applicare leggermente ed in modo uniforme, asciugare presto senza lasciare indietro dei punti attaccaticci, nè deve screpolarsi, o ritirarsi nell'asciugare.

Inoltre essa non deve che poco andar soggetta

all'ingiallimento posteriore, nè combinarsi con gli olii, o coi colori, o penetrare con le parti spiritose, o eteriche, troppo nei colori. Essa deve lasciarsi di nuovo levar via, quando occorra, con facilità, senza che la pittura ne soffra.

Le vernici che corrispondono a tali esigenze sono il mastice, e la vernice Dammar. La loro preparazione è molto agevole; eccola quì: si pone una data quantità di mastice, quale lo si compra dai droghieri, in un recipiente; lo si ricuopre con circa il doppio di olio di trementina rettificato, e lo si lascia disciogliersi, esponendo il vaso ad un modico calore. Nello stesso modo si scioglie la resina Dammar, meno che questa va prima polverizzata, o almeno ridotta in piccoli bricioli. Quando la resina è completamente disciolta, la si lascia riposare alcuni giorni, perchè tutte le impurità vadano a fondo; dopo di che la si imbottiglia, tenendola ben chiusa.

Nel comprare il mastice, o la resina Dammar, si ha da badare che, anche così in pezzi greggi, questi siano quanto più è possibile chiari e limpidi.

Nell'usarla, si deve avvertire che la vernice non sia più densa dell'olio di lino, cosicchè la si possa applicare con tutta la leggerezza, e a quest'uopo la si diluisce con olio di trementina.

Come da un lato è dannoso per un dipinto se

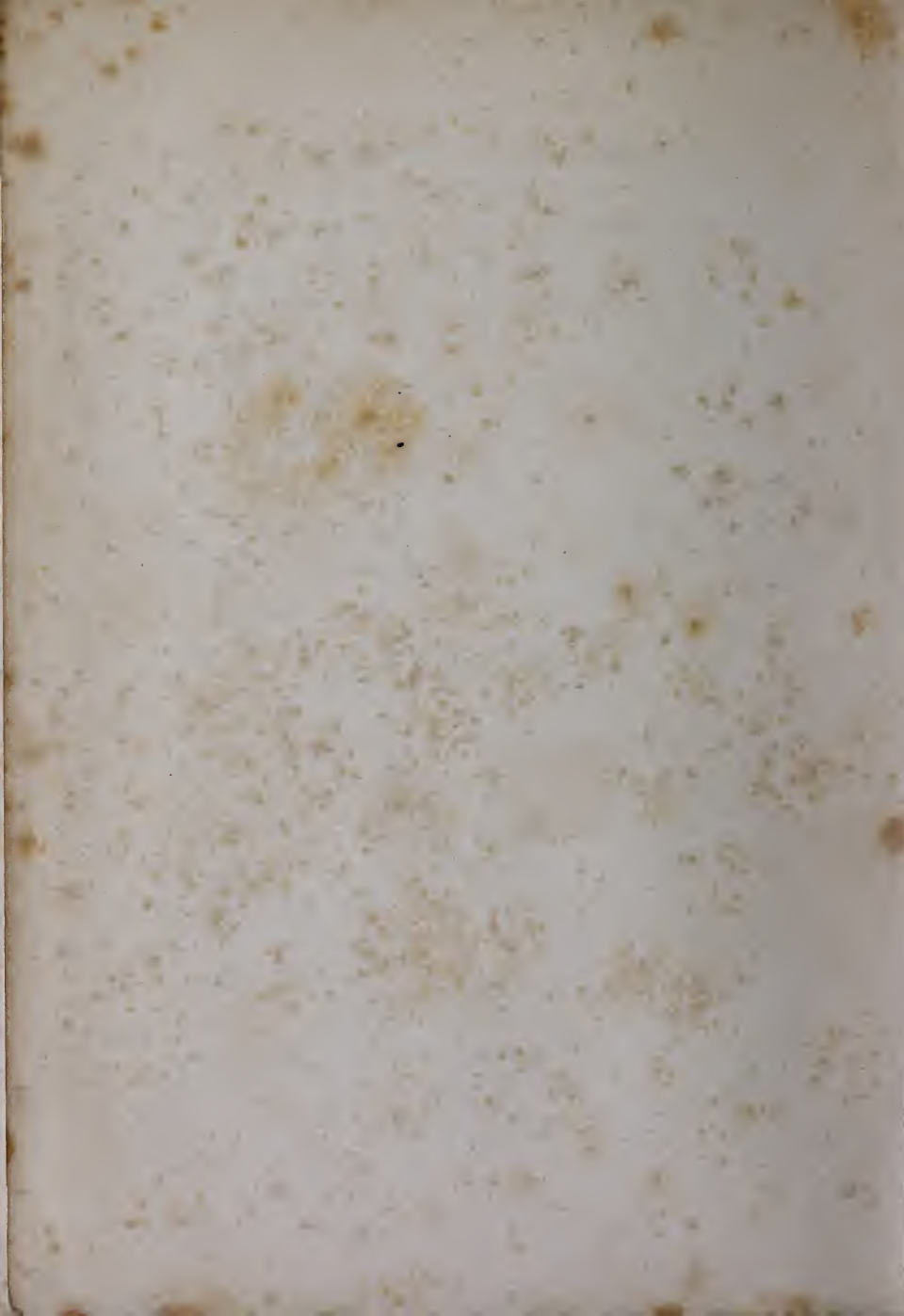
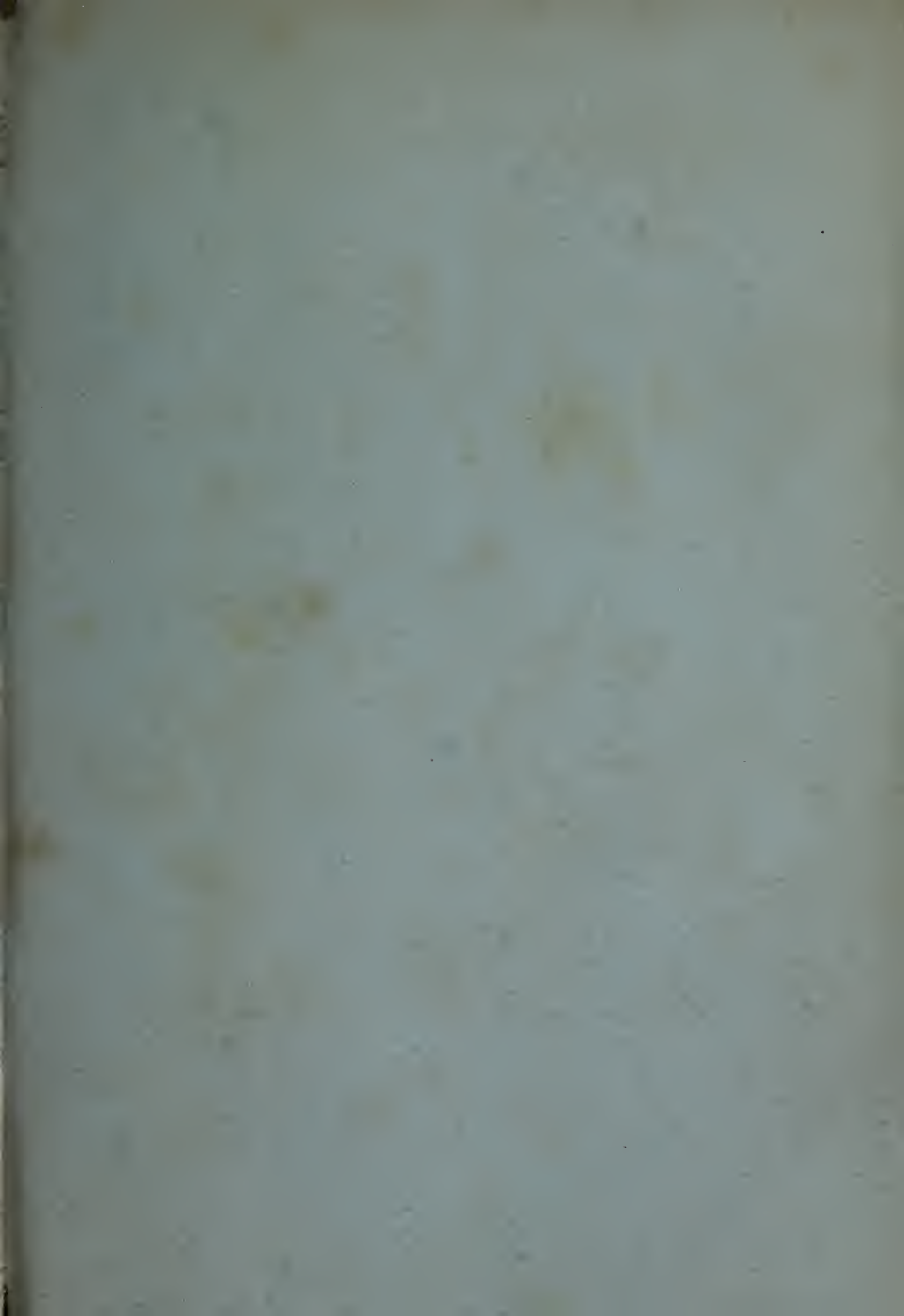
non gli si dà affatto vernice, così pure esso non va verniciato troppo presto, perchè altrimenti la vernice penetra troppo nei colori non ancora completamente essicati, il che li rende proclivi a screpolarsi e ad ingiallire, e perchè, inoltre, ne viene da questa combinazione della vernice col colore che, ove occorresse, non la si potrebbe che assai difficilmente distaccare dal dipinto.

Quanto più a lungo può asciugare un dipinto prima di essere verniciato, tanto meglio è naturalmente; e l'uso di una volta, di non verniciare un quadro prima di un anno, dopo terminato, era certo giustificato. Ma coll'esposizione dei quadri nelle mostre pubbliche, o nelle sale delle Società, come suole farsi oggidì, e coi criteri ora dominanti in arte, in virtù dei quali alla maniera tecnica di porgere si dà la maggiore importanza, per cui all'artista preme che il suo dipinto possa esser veduto molto chiaramente in tutte le sue parti, non è guari più possibile di osservare la predetta regola. Ma in nessun caso si deve verniciare un dipinto prima di avere accertato ch'esso è perfettamente asciugato, lo che si riconosce quando, premendovi sopra col dito caldo, non attacca minimamente, oppure, appannandolo col fiato caldo, l'appannatura si produce dappertutto uniformemente.

E' bene di riscaldare leggermente il dipinto prima di dargli la vernice, e così pure la vernice stessa. Con ciò la vernice si lascia meglio ed in modo più uniforme applicare, ed inoltre, così non avviene che in seguito la pittura si appanni, o faccia opaca.

La miglior posizione pel quadro, per ricevere la vernice, è l'orizzontale, e ci si serve di un grande pennello piatto, di setole.

Un fenomeno molto spiacevole è l'appannarsi dei dipinti e il prender essi come una patina turchiniccia. Ciò non avviene che quando lo si è verniciato di nuovo, o che la vernice vecchia è stata rammollita per ravvivarla; e il motivo nè è che il dipinto fu verniciato non ancora ben asciugato, cosicchè l'umidità, ancora contenuta in esso, agì dall'interno sulla vernice; oppure perchè le condizioni della temperatura agirono esternamente sul dipinto, per cui si appannò la superficie della vernice, come lo si vede succedere anche su altri oggetti lisci, come mobili lustrati, specchi ecc. Quel prendere un tono turchiniccio provviene il più delle volte dall'essere stati appesi i quadri in posti dove erano esposti a correnti d'aria, o per rapidi cambiamenti di temperatura. Per quanto sia di pregiudizio questo fenomeno al buon aspetto di un dipinto, pure non lo danneggia materialmente e lo

si può facilmente far cessare stropicciando con forza il dipinto in tutti i sensi con un panno morbido, asciutto. Quando si è ripetuta più volte, occorrendo, quest'operazione, e che la vernice ha ripreso tutta la sua durezza, non avviene più che la pittura si appanni.

PUBBLICAZIONI DEGLI STESSI EDITORI

I COSTUMI
GLI STRUMENTI, GLI UTENSILI, LE ARMI
DI TUTTI I POPOLI
ANTICHI E MODERNI

del Prof. Fr. HOTTENROTH

Traduzione italiana del Prof. G. J. MENDEL.

Quest'Opera è in corso di pubblicazione e formerà due grossi volumi di circa 300 pagine di testo, con 184 tavole cromolitografate, oltre buon numero d'incisioni intercalate nel testo (circa 40 fascicoli).
Si pubblica in fascicoli mensili a L. 2.50 ciascuno.

IL TESORO DELL'ORNATO
COLLEZIONE DI SCELTI ORNATI
DI TUTTE LE EPOCHE DELL'ARTE

85 *Tavole con oltre* 1000 *disegni*
la maggior parte in colori, con testo esplicativo
per cura
DEL PROF. G. J. MENDEL

21 fascicoli a L. 1.50 ciascuno.

L'Opera in corso di pubblicazione sarà completa in quest'anno.

IL PROTOTIPO UMANO
CHE DETERMINA
LE LEGGI NATURALI DELLE PROPORZIONI
IN AMBEDUE I SESSI
DI
CARLO ROCHET
SCULTORE E PITTORE

Questo Manuale espone in modo affatto nuovo le leggi fondamentali della geometria delle forme; è un Trattato competente sulle misurazioni della struttura umana essendo l'Autore un antico Professore di autropologia per le Belle Arti in Francia.

Un elegante volume in 16, corredato di 20 tavole incise L. 2.

MODES & MENDEL — Librai-Editori — ROMA